

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԻՑ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ  
(Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի ծննդյան  
90-ամյակի առթիվ)

*Թատերագիտությունը երիտասարդ գիտություն է՝ սկզբնավորվել է XX դարի երկրորդ տասնամյակում և դժվար է առանձնացել գրականագիտությունից, պարզել նրա ինքնակեցության հիմքը: Թատրոնը, որպես գրականության անդրադարձ, չարչարել է թատերախոս քննադատներին և իր հերթին դարձել գրականագիտության նյութ: Այս խմորումների մեջ է եղել նաև հայ թատերական քննադատությունն իր հասարակագիտական թեքվածքով մինչև 50-ական թվականները, երբ Երևանի թատերական ինստիտուտը (հիմնված 1944 թվին) տվեց իր առաջին թատերագետ շրջանավարտները: Նրանք պատրաստված էին որպես թատերական քննադատներ, ազատ չէին ժամանակի գաղափարական նախապաշարումներից, կրում էին հետպատերազմյան շրջանի լավատեսությունը և հանդիսականն էին մի հզոր թատրոնի: Ոչ այնքան պատմության իմացությունն ու տեսական կողմնորոշումները (մարքսլենինյան), որքան այդ թատրոնն էր, որ նրանց չափանիշներ տվեց ու լրագրությունից հանգեցրեց թատերագիտության որպես մտքի ինքնուրույն բնագավառի գիտակցմանը: Գաղափարական հարկադրանքների (սոցոեալիզմ) ու լավագույն կյանքի սպասումների մթնոլորտում (1949-ի մասսայական արտորը չէր ազդել ընդհանուր տրամադրության վրա) թատրոնը հասարակական հաղորդակցման կենտրոնն էր, և այդ հաղորդակցման մեջ էին երիտասարդ թատերագետ քննադատները նվազագույն գաղափարական տուրքերով:*



*Եվ առաջատարն այդ հոսանքում Լևոն Հախվերդյանն էր: Անարձագանք չէր մնում մայր թատրոնի ոչ մի բեմադրություն: Պաշտոնական մամուլում ավագ սերնդի քննադատներ Մարգիս Մելիքսեթյանի, Սուրեն Հարությունյանի, Ռուբեն Զարյանի անունների կողքին հավասար տեղ ունեին Լևոն Հախվերդյանը, Լևոն Խալաթյանը, Մաքիր*

Ռիզանը, Լուիզա Մամվելյանը, Արծվի Հունանյանը և մյուսները: Ներկայացումների բաց քննարկումներ էին տեղի ունենում Արվեստի աշխատողների տան սրահում, առավելապես գաղափարական տեսակետից (դա միակ հայացքն էր), առանց անձնական կրքերի: Հախվերդյանի ելույթներում, ինչպես հետագայում էլ պարզ դարձավ, անձնական կրքերը բացառված էին: Վստահությունը սակայն բացահայտ էր, և մի անգամ ընդդիմացավ Վաղարշ Վաղարշյանը. «Դիրիժորի փայտիկը ձեռքիցդ վայր դիր և ասա՝ իմ կարծիքով»: Ոչ մի վիրավորվածություն, և տարիներ անց, երբ նման մի խոսք ասվեց, Հախվերդյանի պատասխանը պատրաստ էր. «Մի՞ թե չի երևում, որ իմ կարծիքն է»:

Քննադատությունը, առավել ևս թատերական քննադատությունը պահանջում է յուրահաստուկ բնավորություն: Հախվերդյանն ուներ այդ բնավորությունը և չփոխեց իրեն: Դա նշանակում էր նաև անհետաքրքիր ներկայացումները դիտելու համբերություն, թատրոնական գործին միջամտելու եռանդ, կենցաղի մի տեմպ, որ քչերին է տրված: Իսկ քննադատական հայեցակետը գրականագիտական էր և հանդիսատահից էր ուղղված բեմին, ոչ ներսից: Այդպես էր այնքանով, որքանով և թատրոնն ընդունվում էր որպես գրականության անդրադարձը կամ միջնորդ հեղինակի ու ընթերցողի միջև: Պատահական չէր այս առումով Հախվերդյանի առաջին մենագրությունը՝ «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» (Երևան, 1955): Թատերագետին այստեղ զբաղեցրել է զուտ գրական հիմքի խնդիրը: Դա ժամանակին ընդունված հայացքն էր ու մեթոդը, նաև հեղինակի համոզմունքը: Չմոռանանք, որ պաշտոնական գաղափարական հսկողությունը թատրոնների հանդեպ ուղղված էր խաղացանկային քաղաքականությանը, իսկ բեմադրությունների ու դերասանական անձնավորումների խնդրում ոչ այնքան արվեստին, որքան գաղափարական մեկնությանը: Հախվերդյանը չէր կարող ազատ լինել գաղափարական տուրքերից, բայց անչափ ժլատ էր այստեղ: Նրա այս աշխատությունը հրապարակային պաշտպանության դրվեց որպես թեկնածուական ատենախոսություն, հեղինակն ընդունվեց որպես գրականագետ, և նրա գործունեությունը կապվեց հիմնականում գրական մամուլի ու հրատարակչական աշխատանքի հետ («Գրական թերթ», «Հայպետհրատ»): Նա հետևում էր գրականության կենդանի ընթացքին խմբագրի բացառիկ ակտիվությամբ, նաև հասարակական մտահոգություններով, երբեք վայր չդնելով թատերական քննադատի գրիչը և իհարկե գերադասելով բանասերի համարումը, որ իր համոզմամբ ավելի վեր էր թատերախոսի վիճակից: Մկզբունքը պարզ էր՝ գրականությունից դեպի թատրոն: Այս առումով էլ տրամաբանական էր Հախվերդյանի հաջորդ աշխատությունը՝ «Սուրեն Քոչարյանի արվեստը» (Երևան, 1959): Սա թատրոնը չէր, այլ գրական էստրադան, ուր գրականությունը ներկայացվում էր որպես գրականություն, դերասանը՝ հեղի-

նակի մեկնաբան, ոչ թե իրականության պատրանք ստեղծող, այլ իրականությունը դիտող, ըստ Հախվերդյանի՝ տեսնող: Գրականագետն այստեղ հանդիսականն է հնչող խոսքով ստեղծված դրությունների ու կերպարների, որոնց կրողը մեկ մարդ է ոչ որպես գործող անձ, ոչ իսկ պատմող, ինչպես թվում է, այլ թատերայնորեն մտածող առանց տեղից ելնելու: Քոչարյանի արվեստը, որպես մեկ դերասանի թատրոն, դեռ ամբողջական մեկնության կարիք ունի, և Հախվերդյանի գրքույկը մինչ օրս միակն է այդ ճանապարհին:

Թատերագետի գրականագիտական հայացքն առավել որոշակիորեն էր դրսևորվելու «Կլասիկան և մեր օրերը» (Երևան, 1962) աշխատությունում: Ելնելով դարձյալ գրական հիմքից և ընդունելով այդ որպես կայուն սկզբունք, Հախվերդյանը քննում է Վարդան Աճեմյանի բեմադրական արվեստը, ուշադրություն հրավիրում ամենաեականի վրա, այն է՝ բեմավիճակների արտատեքստային բովանդակության և դրությունից դրություն դուրս բերելու հազվադեպ հմտության: Բեմադրական հնարամտությունից զատ Աճեմյանն այստեղ ներկայանում է որպես վախճանագրության ուղղության հետևորդ և ինքնուրույն ու ինքնատիպ բեմադրական միջոցների ու խաղային մանրամասների գործադրումով: Մեկնաբանելով Աճեմյանի ստեղծագործական միտումներն ու արդյունքները, նաև բեմադրիչի փորձերին ներկա գտնվելով, գրականագետ թատերագետը, թվում է՝ նշանակություն չի տվել բեմադրիչի հանկարծահաս (իմպուլսային) գործելակերպին՝ մի հանգամանք, որ Աճեմյանի առավելությունն էր պահի մեջ և թուլությունը ներկայացվող արդյունքում: Բեմադրիչի աշխատանքը շրջանցելը տրամաբանական է թվում հետապնդած խնդրի տեսակետից: Այնուամենայնիվ, եթե հետագայում հետաքրքիր խոսք է եղել Աճեմյանի արվեստի մասին, դարձյալ Հախվերդյանի խոսքն է եղել, լինել այդ թատերախոսականներում, թե առօրյա քննարկումներում:

Այն, որ թատերագիտությունը չի կարող չառնչվել գրականագիտությանը, Հախվերդյանի համար ծայրահեղացված սկզբունք էր ու մեթոդ և մղում էր նրան գրականագիտության անդաստանը: 60-ական թվականներին նրա համար սևեռուն գաղափար էր դարձել Թումանյանի աշխարհը, որը և դարձավ մի ծավալուն աշխատության վերնագիրը (Երևան, 1966): Մա Հախվերդյանի դոկտորական ատենախոսությունն էր նաև: Հրապարակային պաշտպանության ժամանակ նրա առաջին խոսքը վերաբերում էր գրողի ներշնչումների աշխարհին: Մա նշանակում էր ամեն ինչ սկսել աշխարհագրական միջավայրից ու տեղից: Այստեղ շրջանցվում են ուղղությունները, հոսանքներն ու դպրոցները, և ստեղծագործությունը հանգեցվում է գրողի անձին ու միջավայրին: Մա այսպես կոչված կենսագրական մեթոդն է, Հախվերդյանի դեպքում՝ այդ մեթոդի առանձնահատուկ դրսևորումը, այն է՝ գրողի անձն ու մի-

ջավայրը ժամանակի սոցիալական, քաղաքական, բարոյա-գաղափարական ու ազգային խնդիրների լույսի ներքո: Հախվերոյանի աշխատությունում գրողի աշխարհն ի հայտ է գալիս երեք շերտերով՝ գրողի բուն միջավայրը, միջավայրն ընկալող անձը և միջավայրը գրական դրսևորումներով: Գրողի աշխարհի ասելով այս ենք հասկանում, և գրականագետ հեղինակը հանգել է դրան անմիջական ներշնչումով, առանց մեթոդի, որ գալիս է թատերական քննադատի բնավորությունից: Մա Աճեմյանի տարերային արվեստով ներշնչված թատերագետի հայացքն է գրականագիտության մեջ, իհարկե, այստեղ էլ ներշնչված, ուճով պարզ ու թեթև: Այդ հայացքում դժվար է տեղավորվում Թումանյանի խորհրդապաշտությունը, որին պանթեիզմ անունն են տալիս, խուսափելով միստիկա բառից: Մա այն է, ինչը տարբեր է գրողի կենսափիլիսոփայությունից, վեր է անձից, միջավայրից ու ժամանակից: Կարելի էր դիմել միստիկա հասկացությանը: Ժամանակը թույլ չէր տա, և գրականագետը դուրս չէր ժամանակից ու գաղափարական հսկողությունից: Մոտավորապես նման խնդրի առջև էր կանգնելու գրականագետը Իսահակյանին անդրադառնալիս: Ինչ էր մնում, եթե ոչ շրջանցել բանաստեղծի փիլիսոփայական աշխարհայացքը, դիմել կենսագրությանը («Իսահակյանի կյանքն ու գործը», Երևան, 1974), այստեղ էլ, բնական է, որոշ շրջանցումներով: Թատերագիտությունը համեմատաբար ազատ ասպարեզ էր, որտեղ աշխարհայացքային խնդիրները սկսած 60-ական թվականներից այնքան էլ չէին կարևորվում, և քննադատությունը շատ էլ չէր անդրադառնում թատրոնների խաղացանկային նկարագրին:

Սկսած 1965-ից Լևոն Հախվերոյանը եղել է Գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի թատերագիտության բաժնի վարիչը, հետագայում՝ ինստիտուտի տնօրենը: Այս շրջանում գրվել է «Հայ սովետական թատրոնի պատմությունը» (Երևան, 1967) հինգ հեղինակներով, Հախվերոյանի ղեկավարությամբ: Այստեղ նրա գրչին են պատկանում դերասանական արվեստի ընդհանուր բնութագրումը և դերասանական դիմանկարները, որոնք հայ թատերագիտության ամենահետաքրքիր էջերից են: Մա արդեն բուն թատերագիտությունն է առարկայի ու խնդիրների որոշակիությամբ. ոչ թե ինչն ինչպես է խաղացվել (որպես հեղինակային մտահղացման մեկնություն), այլ ով է տվյալ դերասանն իր ներքին կերտվածքով, և ինչ թեմա է բերում այդ կերտվածքը: Հայ թատրոնը, որպես վառ անհատականությունների, նաև ինքնակենտրոն մեծությունների թատրոն, այստեղ բացահայտվում է իր ամբողջ հմայքով: Գրական հիմքը գրական հիմք, բայց ո՞վ է հանդիսականի մտքերի ու զգացմունքների տիրակալը, որ բերում է իր թեման իր անձով: Հախվերոյանի բնութագրումները կոնկրետ են, դիպուկ, մեկը մյուսին չկրկնող, որոշ դեպքերում սուբյեկտիվ (դա անխուսափելի է), բայց միշտ հետաքրքիր, գրավիչ: Հովհաննես Աբելյանը, Վահրամ Փա-

փազյանը, Արուս Ոսկանյանը, Վաղարշ Վաղարշյանը, Մկրտիչ Ջանանը, Համբարձում Խաչանյանը, Հասմիկը և մյուսները ներկայանում են այստեղ իրենց դերասանական թեմաներով: Թեմա բառն իհարկե վեճեր հարուցեց: Գուցե կարելի էր այլ բառի դիմել, գուցե ոչ: Խնդիրն իհարկե բառը չէ, այլ այն, ինչը գրական հիմքից չէ, անձի կենդանի, հրապարակային ներկայությունից է: Սա գուտ թատերագիտական հարց է և հանգուցակետ, որտեղ բախվել են թատրոնի ու գրականության մարդիկ: Հայտնի է 1913 թվին ծագած բանավեճն այն մասին, թե ինչն է «թատրոնն անհուսալիորեն կառչած է գրականությանը» (Յու. Այխենվալդ): Թվում է՝ այս խնդիրը լուծվելու էր Մաքս Հերմանի մի աշխատությամբ (1914 թ.) բեմական արվեստի ինքնակեցության օգտին: Հարցադրումը հստակ էր՝ տեքստ և միզանսցեն՝ տարբեր գոյաձևեր, գեղագիտորեն տարբեր արժեքներ: Հախվերդյանն այս հարցին չի մոտենում, բայց նրա բնութագրումները, Աճեմյանին վերաբերող, թե դերասանական անհատներին, այդտեղ են տանում: Դերասանի, որպես կենտրոնաձիգ հուզական ուժի, ջատագովումը հասցնելու էր մի անհանգստության, թե ինչն է այսպես կոչված «ռեժիսորական թատրոնում» դերասանը դառնում է օժանդակ տարր և բեմադրիչների կամայական մտահղացումների գոհը: Հախվերդյանն այդ ռեժիսուրան անվանեց «արտադերասանական ռեժիսուրա», բանավեճի հրավիրեց թատրոնի մարդկանց (միակ համախոհը տողերիս հեղինակն էր), կրքեր բորբոքվեցին տրամաբանությունից դուրս, և ... Արտադերասանական ռեժիսուրան հանգեցրեց դերասանական կերպարի հուզական աղքատացմանը ոչ միայն մեզանում: Հախվերդյանի հարցադրումը մնաց անարձագանք: Դրանով իհարկե չէր փրկվելու թատրոնը, որ վաղուց էր շեղվել: Ցավն այն է, որ հարցադրումն է մոռացվել, եթե նկատի չառնենք տողերիս հեղինակի անարձագանք աշխատությունները որպես դերասանի ջատագովում:

Համարելով իրեն թատերական քննադատ, քան թատրոնի պատմաբան, Հախվերդյանն այնուամենայնիվ դիմել է նաև պատմությանը՝ չդիտված, այլ վկայված արժեքներին: Դա միջնադարը չէր, ոչ իսկ XIX - դարը (տողերիս հեղինակի ոլորտները), այլ «Հայ թատրոնի պատմություն. 1901–1920» (Երևան, 1980): Պարբերացման սկզբունքին, ըստ քաղաքական համակարգերի, դժվար է համաձայնել: Ճիշտ է երևում դարի առաջին կեսն ամբողջությամբ, գումարած մեկ տասնամյակ, մինչ կինչեր մայրամուտի շեփորը («Բմ սիրտը լեռներում է», 1961): Այս և այստեղից բխող հարցերի շուրջ բանավեճի մեջ էինք ինստիտուտում և մամուլում, բայց էականն այդ չէ, այլ՝ որ թատրոնը դիտվում է առավելապես դերասանական անհատների լույսով: Այստեղ ուրվագծվում են դարավերջի ու դարասկզբի ամենանշանակալից դեմքերը. Հովհաննես Ջարիֆյան, Գևորգ Պետրոսյան, Բսահակ Ալիխանյան, Սաթենիկ Ա-

դամյան, Օլգա Մայսուրյան և այլք: Սա հոգեբանական ռեալիզմի հաստատման շրջանն է և նեոռոմանտիզմի ճառագումը, որ շարունակվելու էր մինչև դարի 50-ական թվականները:

Թատերախոսի ներշնչումով գրված այս գիրքը Հախվերդյանի միակ անդրադարձն է թատրոնի պատմությանը, այն է՝ վկայող գրական նյութին: Սա Հախվերդյանի վերջին ծավալուն աշխատությունն էր, որից հետո նրա հարաբերությունը թատրոնի հետ քննադատությունն էր՝ արժեքների որոնում, երբեմն դատարկ տարածության մեջ, և խոր մտահոգություն, որ սկսվել էր դեռ 70-ական թվականներին: Իսկ տողերիս հեղինակի այն միտքը, որ 1961-ից հետո եղած արժեքները մայրամուտի ֆոնի վրա էին, նրան ավելի էր հուզում, քան այդ միտքը ծնող պատճառները: «Չի կարելի, ոչ մի դեպքում չի կարելի»: Այս էր նրա խոսքն ու բանավեճի հրավիրող հողվածի վերնագիրը: Պատասխանն էլ եղավ, և սեփական կարծիքից վախեցող մարդիկ սխալ հասկացան երկու կողմերին էլ: Գիտեցողն իհարկե գիտեր, որ Հախվերդյանը բանավեճն ընդունող, ընդդիմախոսին գնահատող և մարդկային հարաբերություններն անխաթար պահող մարդ էր: Նա այդպիսին էր և՛ որպես թատերագիտության բաժնի վարիչ, և՛ որպես ինստիտուտի տնօրեն: Մամուլում, թե առօրյա գրույցներում նա կարող էր չհամաձայնել և մեկ այլ դեպքում, նույնիսկ տնօրենի գործերում, կարող էր հարցնել՝ «ի՞նչ ես կարծում...»: Երբեք չէր կորցնում հումորի զգացումը և գնահատում էր այդ դիմացինի մեջ: Եվ ինչպե՞ս կարող էր դեկավարվել մի հաստատություն, ուր ամեն գործ արժեքավորվում է անհատական դրսևորման տեսակետից: Այլ կերպ չեն կարող լինել գրականագիտությունն ու արվեստագիտությունը, առավել ևս թատերագիտությունը, որ անձի ներկայությունն է քննում նաև նրա հեռանալուց հետո:

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ